

LA MODULACIÓ EN ELS ORATORIS DE FRANCESC QUERALT

XAVIER DAUFÍ

INTRODUCCIÓ

Francesc Queralt, que va néixer a Les Borges Blanques l'any 1740 i va morir a Barcelona el 1825, va ser un dels compositors més destacats i influents del món musical català de finals del segle XVIII i principis de XIX. Entre els anys 1774 i 1815 va exercir el càrrec de mestre de capella de la catedral de Barcelona, un dels llocs més prestigiosos al qual podia aspirar qualsevol compositor de l'època. En els anys anteriors als esmentats posseïa el càrrec de sotamestre. Francesc Queralt va tenir una gran quantitat de deixebles que posteriorment van ocupar importants magisteris de capella a diferents catedrals i esglésies catalanes i espanyoles. En les seves composicions, moltes d'elles per a solistes, dos i tres cors, i orquestra, l'autor es revela com un bon coneixedor de la tècnica musical de la seva època, fet que el situa, amb tota justícia, al costat dels més destacats compositors europeus de les darreres dècades del segle XVIII.

De la seva producció en destaquen els oratoris. S'ha conservat la música de dinou d'aquestes composicions. Tanmateix, i pel fet que els manuscrits tenen la forma de *particella* i no de partitura general, només s'han pogut reconstruir deu oratoris¹ (dels altres nou en falten una o més llibretes). No obstant això, la dedicació de Francesc Queralt a l'oratori va ser molt més important del que deixa suposar la xifra esmentada: en una quarantena de llibrets se l'esmenta com el compositor.²

El present article tindrà en compte només els deu oratoris complets: *Daniel en Babilonia* (1777), *Ana madre de Samuel, después de estéril fecunda* (1778), *Salomon a Regina Saba invisus* (1783), *Oratorio a Santa Eulalia** (1786), *La Virgen María en el Calvario* (1794), *Oratorio dels Dolors** (1796), *Oratorio a la Casta*

1. L'anàlisi musical i contextualització històrica dels quals és la base de la meva tesi doctoral que, ja en procés de redacció, serà llegida pròximament la Universitat Autònoma de Barcelona.

2. En un dels apèndixs de la tesi esmentada a la nota anterior es presentarà un catàleg que inclou prop de 400 llibrets d'oratori musicats per autors catalans del segle XVIII. La informació que es dona al text prové d'aquest catàleg, encara inèdit.

*Susana** (1798), *Oratorio a San Felipe Neri** (1802), *La Conversión de Agustino* (1804) i *Oratorio de Santa Eulalia** (1823).³ L'extens espai de temps que separa la primera de l'última de les composicions permet descobrir la possible evolució de qualsevol aspecte musical en aquest autor. Certament, a partir d'aquests oratoris es pot realitzar una anàlisi estilística de la música de Francesc Queralt. Òbviament, l'estudi de l'estil d'un conjunt de composicions musicals implica la consideració de diversos elements: l'harmonia, el ritme, la melodia, la textura i la forma. És evident que en els límits d'aquest article seria del tot inviable oferir un estudi complet de l'estil d'aquests deu oratoris de Francesc Queralt. Sí que és possible, no obstant això, centrar l'atenció només en un dels aspectes esmentats: la modulació. Un dels elements més destacats de la música de la segona meitat del segle XVIII i que d'una manera més clara en determina l'estil és l'harmonia. I la modulació forma part, precisament, de l'harmonia. Serà la modulació, doncs, un element d'estudi important que permetrà arribar a conclusions interessants i força significatives. Les fórmules que els autors de la segona meitat de la dissetena centúria han utilitzat per modular han estat molt diverses i permeten, d'altra banda, establir una evolució. Coneixent l'ús d'aquestes fórmules, i intentant trobar-les en els oratoris de Francesc Queralt, permetrà situar l'obra d'aquest autor en el seu punt just dintre del context musical europeu del moment. Ja que només es tindrà en consideració un aspecte molt concret del llenguatge musical, la modulació, aquest article representarà només, tal i com es proposa en el títol, una aproximació a l'estudi de l'estil musical de Francesc Queralt.

ALGUNS EXEMPLES DE MODULACIONS EN ELS ORATORIS DE FRANCESC QUERALT

L'estudi del pla harmònic dels diferents moviments dels deu oratoris de Francesc Queralt posa de manifest que les modulacions que es troben en aquestes composicions tenen lloc, almenys d'una manera general, entre tonalitats veïnes. En efecte, una gran part de les modulacions són a la dominant, a la subdominant, al relatiu principal o al relatiu directe. Fins aquí tot està d'acord amb el que era costum al moment preclàssic. Els compositors del classicisme, en el seu intent d'enriquir l'harmonia, efectuaven, amb una tècnica força més complexa i elaborada (mitjançant cromatisme i enharmonia), modulacions a tonalitats més allunyades de la principal. En una anàlisi més completa s'observa, tanmateix, que Francesc Queralt, en molts casos, no es conforma a modular directament d'una tonalitat a una altra, sinó que se serveix de tonalitats intermèdies per tal d'enriquir i donar més interès al procés modulador. Igualment es pot dir que no modula únicament de manera diatònica, sinó que utilitza altres tècniques més complexes, com ara la modulació cromàtica o mitjançant acords de sèptima disminuïda o de

3. Quan els títols han estat extrets del llibret imprès apareixen en aquest article sense asterisc; es col·loca aquest signe, en canvi, quan el títol prové d'una de les *particelle* manuscrites.

sexta augmentada. En altres casos fa un simple canvi de mode o de tonalitat, és a dir, que acaba un passatge en una tonalitat i inicia el següent en una altra. En els paràgrafs següents es demostrarà aquesta afirmació mitjançant exemples extrets dels deu oratoris citats a la introducció. D'aquesta manera es posarà de manifest que la tècnica de la modulació emprada per Francesc Queralt és força complexa i que es pot situar al mateix nivell que la d'altres compositors del classicisme.

És cert que en els primers oratoris la forma més habitual és la de la modulació diatònica; es tracta d'una de les maneres més simples de modular. És la tècnica més emprada pels compositors del període preclàssic. A mesura que va passant el temps es veu com Francesc Queralt va utilitzant cada vegada mètodes més diversos i variats per canviar de tonalitat: modulació cromàtica, canvi de mode (V-i, o bé V-I-i), canvi de to, o mitjançant acords de sèptima disminuïda o de sexta augmentada. Per altra banda, també s'observa com cada cop fa més ús de tonalitats intermèdies per modular. En alguns casos se serveix de la subdominant menor per tal de poder anar a tonalitats més allunyades. D'aquesta forma, l'autor enriqueix el procés de la modulació. A manera d'il·lustració, i sense cap pretensió de ser exhaustiu, es presentaran a continuació alguns exemples de modulacions extrets de diferents números dels oratoris de Francesc Queralt. No obstant, serviran indubtablement per donar una idea clara de l'evolució que, des del punt de vista de la modulació, ha sofert aquest compositor.

Un primer exemple interessant és el que es troba a l'ària número 3 de *Salomon a Regina Saba invisus*, concretament entre els compassos 35-46 i 145-161. En el primer cas, l'autor passa de la tonalitat principal (la major) a la de la dominant (mi major) per un camí més llarg del que s'esperaria. De manera fàcil es podria anar directament de la primera a la segona; no obstant això, Francesc Queralt introdueix entre totes dues deu compassos en mi menor. En efecte, no hi ha cap problema a passar de mi menor a mi major; sí, en canvi, que és més complex modular de la major a mi menor. D'aquesta manera, el compositor enriqueix la modulació tot allargant un camí que, de manera més simple, podria haver estat més curt. Quelcom similar succeeix en el segon dels passatges esmentats en aquest paràgraf; en aquest cas la tonalitat intermèdia intervé durant un número major de compassos. Francesc Queralt passa de la tonalitat de la tònica (la major) a la de la subdominant (re major) introduint entre ambdues setze compassos en re menor. Igualment aquí, l'autor, per donar més interès, allarga un camí que podria haver estat més curt.

Als compassos 153-154 del cinquè moviment del mateix oratori s'observa un canvi de to: de sol major es passa a do menor. Això es produeix sense cap mena de procés modulador; després de l'acord de tònica i d'un silenci de negra en el darrer temps del compàs 153 es porta l'oient directament a do menor en el compàs següent. Aquesta darrera tonalitat se sentirà només fins al compàs 157, on s'introduirà do major. Així, d'una manera semblant a la de l'ària anterior, l'autor allarga el procés modulador tot intercalant una tonalitat intermèdia (de la dominant, sol major, a la tònica, do major, passant per do menor, i amb la particularitat que en aquest cas la tonalitat de pas ha estat introduïda mitjançant un canvi de to i no pas per una veritable modulació).

L'*Oratorio a Santa Eulalia** presenta algun exemple més dels que s'han vist a la composició anterior. A l'ària número 3 es va de la tonalitat principal (sol major) a la de la subdominant (do major), tot passant per un passatge de deu compassos en la tonalitat de la subdominant menor (do menor). Fàcilment es podria anar de sol major a do major, no obstant això, Francesc Queralt proporciona un major interès tot introduint una tonalitat mitgera. Després d'un extens fragment en sol major, s'arriba al compàs 141 en què es troba l'acord de la dominant de la subdominant col·locat en tercera inversió. Al compàs següent, aquesta harmonia resol sobre la subdominant menor en primera inversió (mi bemoll-sol-do). Durant deu compassos l'autor es manté en aquesta tonalitat fins que al compàs 151 s'arriba a do major. Aquesta no se sentirà durant molta estona, perquè al compàs 156 es trobarà una nova modulació que conduirà a la tonalitat principal. Curiosament, en aquest exemple, Francesc Queralt no aprofita la subdominant menor per anar a una tonalitat més allunyada, sinó que únicament la utilitza perquè amb un simple canvi de mode arriba a la subdominant (cosa que hauria pogut fer directament). Així, l'autor també allarga un camí que podria haver estat més curt.

Al cor del número 7 del mateix oratori hi ha un exemple de modulació cromàtica (ex. 1). Es troba entre els compassos 39-40. En el primer hi ha l'acord si bemoll-re-fa, amb la funció de dominant de mi bemoll major (que és la tonalitat principal del moviment); al compàs 40 se sent l'harmonia sol-si natural-re-fa, que actua com a sèptima de dominant de la nova tonalitat de do menor. Aquesta hi és present fins al compàs 43, i aquí es modula a si bemoll major. Al cap de pocs compassos es torna a mi bemoll major. En aquest fragment no hi ha cap tonalitat que es mantingui durant un nombre important de compassos, simplement Francesc Queralt fa petites incursions a tonalitats més o menys veïnes i retorna molt aviat a la tònica.

Al número 3 de l'oratori *La Virgen María en el Calvario* es troba una modulació cromàtica introduïda mitjançant un acord de sexta augmentada (ex. 2). Això té lloc als compassos 116-117, on es passa de la tonalitat principal (sol major) a la de la dominant (re major). En el primer dels dos compassos se sent l'acord de tònica de la tonalitat antiga disposat en primera inversió: si-re-sol. Al compàs 117 aquesta harmonia, mitjançant un doble cromatisme, es converteix en si bemoll-resol diesi. Es tracta d'un acord de sexta augmentada que actua com a dominant de la dominant en la tonalitat de re major. Com és d'esperar, aquest acord resol sobre la dominant de la nova tonalitat i d'aquí es passa, no sense retardar la seva arribada, a l'harmonia de tònica. Al sisè moviment d'aquest mateix oratori, Francesc Queralt torna a utilitzar el recurs que ja havia fet servir en composicions anteriors d'arribar a una tonalitat propera passant abans per una de més allunyada (ex. 3). En efecte, entre els compassos 21 a 30 l'autor va de la tonalitat principal (do major) a la de la dominant (sol major) fent un tomb abans per sol menor. Aquesta darrera apareix durant deu compassos. Francesc Queralt l'utilitza en aquest cas per modular l'acord de la dominant de la dominant (compàs 21: re-fa diesi-la-do) que resol sobre l'harmonia de sol menor, ja en la nova tonalitat. El compàs 30 està ocupat per la sèptima de dominant que conduirà a l'acord de sol major.

Al número 3 de l'*Oratori dels dolors** hi ha un exemple de modulació en què hi pren part una sexta augmentada (ex. 4). De la tonalitat principal (re major) es passa a la de la dominant (la major) als compassos 76-77. Des del compàs 72 s'estableix la successió harmònica següent: sexta alemanya amb funció de dominant de la dominant (l'acord és si bemoll-re-fa natural-sol diesi, en re major) i harmonia de dominant de la tonalitat principal. Aquesta seqüència es repeteix tres vegades fins que a la tercera, l'acord de dominant es pot entendre com la tònica de la nova tonalitat de la major. És interessant, per altra banda, el procés modulador que s'estableix al cor número 12 de la mateixa composició: amb l'ajut de sèptimes disminuïdes va passant per distintes tonalitats en un espai de temps molt reduït. Al compàs 16 hi ha una sèptima disminuïda (mi natural-sol-si bemoll-re bemoll) que serveix per passar de si bemoll major (la tonalitat principal) a fa major. Finalment, entre els compassos 21 i 22, amb modulació cromàtica, s'arriba altre cop a la tonalitat principal del moviment.

A l'*Oratorio a la Casta Susana** també es troben exemples de modulacions dignes de menció. El primer d'ells es troba entre els compassos 234-239 del número 5 (ex. 5). La tonalitat d'origen és la major (la principal) i la d'arribada és do major. En efecte, es tracta de dues tonalitats força allunyades l'una de l'altra, cosa que fa que el pas directe de la primera a la segona sigui difícil de fer. En aquest cas, Francesc Queralt s'aprofita del recurs, habitual i perfectament conegut a l'època, d'utilitzar una tonalitat intermèdia propera a totes dues. La tonalitat que compleix aquesta condició és la menor: és el relatiu directe de la tonalitat d'origen i, al mateix temps, el relatiu principal de la d'arribada. Al final del compàs 234 se sent l'acord de tònica en primera inversió; al compàs següent, en estat directe, es deixa sentir l'harmonia de la menor. Aquesta modalitat es mantindrà fins al compàs 238, on es troba l'acord de dominant (va precedit d'una sèptima disminuïda). Amb un canvi de to, i després d'un silenci de negra, s'arriba a do major, tonalitat que es veurà confirmada en els compassos següents.

A l'època clàssica va ser habitual modular utilitzant només una única nota que canvia de funció. Aquest tipus de modulació implica una ambigüitat tonal que no es resol fins que se senten els següents acords que finalment confirmen o desmenteixen les expectatives de l'oïent. D'aquesta fórmula se'n troba un exemple al *duetto* número 14 del mateix oratori esmentat al paràgraf anterior (ex. 6). Al compàs 169 hi ha l'harmonia de tònica de do major, després de la qual se sent la nota mi (interpretada pel fagot i els violins segons), tercera d'aquest acord. A compàs 171 la nota es converteix en la fonamental de l'harmonia de mi major, i seguidament apareix l'acord de la menor, tònica de la nova tonalitat. D'aquesta manera, amb un canvi de funció d'una única nota (mi, que passa de ser tercera a ser quinta) es modula de do major a la menor. Hi ha una indefinició tonal que ocupa tres compassos (del 169 al 171): al compàs 171 sembla que la tonalitat d'arribada sigui mi major, possibilitat que es veu immediatament desmentida al compàs següent en què se sent l'harmonia de la menor (es descobreix que l'acord anterior era la dominant de la menor i que aquest actua com a veritable tònica). Val a dir, tanmateix, que no hi ha un veritable establiment d'aquesta tonalitat, ja que al

compàs 174 s'arriba a la major i al següent s'inicia una modulació que portarà altre cop a do major.

Al quartet número 17 de la mateixa composició hi ha un altre d'aquells exemples en què, partint de la tonalitat principal, l'autor va fent petites incursions a altres tonalitats veïnes. Això es pot veure als compassos 72 a 111, on des de mi bemoll major es passa al relatiu principal (do menor), a sol menor, al relatiu d'aquesta darrera (si bemoll major), altra vegada a sol menor, a la tonalitat principal, al seu relatiu i finalment a mi bemoll major. En tot aquest fragment es poden trobar exemples de modulació diatònica i cromàtica. Entre les del segon tipus es pot esmentar la que hi ha al compàs 92, en el qual es passa de si bemoll major a sol menor (ex. 7). A la primera part del compàs hi ha la tònica de si bemoll major en segona inversió (fa-si bemoll-re), que posteriorment canvia a fa diesi-do-mi bemoll-la natural, harmonia de sèptima disminuïda que fa la funció de dominant de la nova tonalitat, sol menor. Val a dir que cap de les tonalitats mencionades en aquest passatge no s'estableix durant un gran espai de temps; cadascuna d'elles es prolonga només entre quatre i sis compassos. Això vol dir que no es pot parlar en aquest fragment de veritables modulacions, perquè cap d'elles arriba a instal·lar-se d'una forma definitiva. Al compàs 126 d'aquest mateix quartet existeix una altra modulació cromàtica; en aquest cas es passa de mi bemoll a si bemoll majors. L'acord de sèptima en segona inversió la bemoll-do-fa-mi bemoll (en la tonalitat d'origen) es transforma en la natural-do-fa-mi bemoll, harmonia que cal entendre com la dominant de si bemoll.

A l'*Oratorio a San Felipe Neri** hi ha un altre exemple d'allargament del procés modulador mitjançant la inserció d'una tonalitat intermèdia. En aquest cas l'esmentada tonalitat és veïna de les dues dels extrems. En efecte, als compassos 154-159 del quartet número 12 es passa de la tonalitat principal (do major) al seu relatiu (la menor) i d'aquí a la dominant (sol major). La segona es manté només al llarg de sis compassos; la darrera n'ocupa una vintena, després dels quals es retorna a la tònica.

Al *duetto* número 20 d'aquest mateix oratori es troba una modulació produïda a partir d'una única nota que canvia de funció (ex. 8). Al compàs 79 s'arriba a l'acord de la major (que per altra banda és la tonalitat principal del moviment) després d'una successió cadenciosa. Durant els tres darrers temps del compàs se sent la nota la, a càrrec de les dues trompes i dels violins segons. Aquesta nota representa la fonamental de l'acord de tònica. Considerant el que succeirà a continuació es dedueix que al compàs següent l'esmentada nota es converteix en fonamental de l'harmonia de dominant de la tonalitat de re major. La modulació es va confirmant al compàs 82, en què els violins segons fan una figuració que, juntament amb la nota mantinguda de les trompes, insinua l'acord la-do-mi-sol natural (harmonia de dominant en re major). Tot plegat es veurà confirmat a partir del compàs 87, en què les harmonies, que ara ja es presentaran completes, reafirmaran la tonalitat de re major.

Entre els compassos 17 i 21 del número 22 de l'*Oratorio a San Felipe Neri** hi ha una modulació que es produeix mitjançant una escala descendent (ex. 9).

Després d'un acord de tònica que tanca un breu passatge en mi major s'inicia una escala en què es destaquen les notes mi i la (especialment la primera). Durant aquest curt fragment de tres compassos a càrrec dels violins primers i segons té lloc un canvi de funció de la nota mi: passa de ser tònica a ser dominant de la nova tonalitat (la major). Tot això es confirma al compàs 21 en què se sent l'harmonia de la major seguida d'una successió cadenciosa que portarà a l'establiment definitiu de la nova tonalitat.

La conversión de Agustino presenta un exemple de modulació a una tonalitat allunyada de la principal: de fa major s'arriba a la bemoll major, tot passat per un fragment d'una certa extensió en do major. A la cavatina número 10, després d'haver-se establert la tonalitat principal s'arriba al passatge comprès entre els compassos 24-45, escrit en do major. Al compàs 45 l'acord de tònica d'aquesta darrera tonalitat passa a tenir la funció de dominant de la subdominant. Aquesta harmonia resol sobre un acord menor (en aquest cas fa-la bemoll-do), cosa perfectament possible aprofitant el fet que una dominant tant ho pot ser d'una tònica major com menor. En aquest punt sembla que té lloc una modulació a fa menor. No obstant això, no resulta exactament així ja que al compàs 46 es troba l'acord re bemoll-fa-la bemoll, que es pot entendre com de fa menor o de la bemoll major. Als compassos 48-49 es confirma, amb la successió V7-I, la segona de les tonalitats esmentades. Al compàs 52 hi ha una sèptima disminuïda que fa la funció de dominant del segon grau de la bemoll major: la natural-do-mi bemoll-sol bemoll que resol sobre si bemoll-re bemoll-fa. Al compàs 54 hi ha una nova sèptima disminuïda, en aquest cas intervenint en una modulació: l'acord si natural-re natural-fa-la bemoll resol sobre do-mi natural-sol. Aquesta successió es pot entendre de dues maneres: una harmonia en funció de dominant del tercer grau en la bemoll major, o bé una harmonia en funció de dominant de la dominant en fa menor. La segona possibilitat és la que es confirma en els compassos següents en què una nova sèptima disminuïda (sol-si bemoll-re bemoll-mi) farà la funció de dominant de l'acord de fa menor. Els compassos 61 al 64 presenten l'harmonia de dominant que resoldrà finalment sobre la tònica major.

El reduït nombre d'exemples que s'han esmentat en aquest article no representa en absolut la totalitat de les modulacions que hi ha a l'obra de Francesc Queralt; s'ha d'entendre únicament com una mostra. No obstant això, es tracta sens dubte d'una mostra prou significativa com perquè sigui vàlida per descobrir el ventall de recursos moduladors utilitzats per Francesc Queralt i l'evolució del seu llenguatge harmònic. Certament, si es comparen els primers i els últims oratoris s'observa que hi ha una evolució: en els darrers les modulacions són més complexes i interessants. Per altra banda, i tenint en compte la manera de presentar les modulacions, cal situar Francesc Queralt dins el corrent clàssic. En efecte, no hi ha grans diferències entre els exemples que s'han vist en aquest article i altres composicions d'altres músics de la segona meitat del segle XVIII. Considerant els exemples aportats, s'observa que Francesc Queralt coneixia perfectament els recursos tècnics utilitzats pels compositors del seu moment.

Aquestes conclusions, que podrien ser qualificades de parcials pel fet que només consideren un sol aspecte de la música (la modulació), es veuen reafirmades en un estudi més general ja realitzat sobre els oratoris de Francesc Queralt. Aquest estudi formarà part de la tesi, dirigida pel Dr. Francesc Bonastre, que pròximament presentaré a la Universitat Autònoma de Barcelona. A més de la modulació, s'hi investiga sobre altres elements musicals, com ara l'orquestració, l'harmonia, la forma musical i l'estil. L'anàlisi detallada de cadascun d'ells dóna sens dubte suficients elements com per poder establir conclusions vàlides i definitives sobre la música de Francesc Queralt.

EXEMPLE 1
Oratorio a Santa Eulalia*. Núm. 7 c. 39-44

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 39-44) includes parts for Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Cor I/III, Trumpet I (Ti I), Trumpet II (Ti II), Acoustic Bass (Ac), and Acoustic Cymbal (Ac Cb). The vocal parts (Alto I and Alto II) have the lyrics: "pue - blo del cruel e - no - jo que con - tra él". The second system (measures 45-50) includes parts for Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Cor III, Trumpet I (Ti I), Trumpet II (Ti II), Acoustic Bass (Ac), and Acoustic Cymbal (Ac Cb). The vocal parts (Tenor I and Tenor II) have the lyrics: "va del cruel e - no - jo que con - tra él". The score features various dynamics such as *f*, *p*, *sfz*, and *ff*, along with articulation marks like accents and slurs. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 3/4.

EXEMPLE 2
La Virgen María en el Calvario. Núm. 3 c. 115-120

The first system of the musical score includes staves for Oboe I, Oboe II, Cor III, Alto I, Violin I, Violin II, and Acoustic Contingent. The Alto I part features lyrics: "la luz. Del que". The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

The second system of the musical score includes staves for Oboe I, Oboe II, Cor III, Alto I, Violin I, Violin II, and Acoustic Contingent. The Alto I part features lyrics: "la luz ha eri -". The music continues in the same key and time signature. Dynamics include *p* (piano) and *[p]* (piano).

EXEMPLE 3
La Virgen María en el Calvario. Núm. 6 c. 20-31

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 20-31, and the second system covers measures 32-43. The instruments and parts are:

- HI** (Trumpet I): Treble clef, 3/4 time, dynamic *f*.
- II** (Trumpet II): Treble clef, 3/4 time, dynamic *f*.
- Cor III** (Cor Anglais): Bass clef, 3/4 time, dynamic *f*.
- Ti I** (Tenor I): Treble clef, 3/4 time, lyrics: "cer, no pue de ya ca ber, que au".
- VII** (Violin I): Treble clef, 3/4 time, dynamic *f*.
- VIII** (Violin II): Treble clef, 3/4 time, dynamic *f*.
- Ac Cont** (Acoustic Contingent): Bass clef, 3/4 time, dynamic *f*.

The second system continues the instrumental parts and includes the lyrics: "men te ni pe nar que au men te ni pe nar". Dynamics include *f*, *p*, *sfz*, and *pp*. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and syncopated rhythms.

HI
HII
Cor III
TI
VI
VII
Ac Cont

más des-ven-tu-ras des-ven-tu-ras más

f
f
f
sfz
sfz
sfz
p *f*

HI
HII
Cor III
TI
VI
VII
Ac Cont

des-

p *sfz* *p* *sfz*
p *sfz* *p* *sfz*
p *sfz* *p* *sfz*

EXEMPLE 4
*Oratorio dels Dolors**. Núm. 3 c. 71-78

Hobl
A I
VI I
VI II
Ac Vla
Cb

sfz | *f* | *p* | *f ten.*
sfz | *f ten.* | *p* | *f ten.*
sfz | *f ten.* | *p* | *f ten.*
sfz | *f ten.* | *p* | *f ten.*
sfz | *f ten.* | *p* | *f ten.*
sfz | *f ten.* | *p* | *f ten.*

Hobl
A I
VI I
VI II
Ac Vla
Cb

sfz | *f* | *p* | *f ten.*
sfz | *f ten.* | *p* | *f ten.*
sfz | *f ten.* | *p* | *f ten.*
sfz | *f ten.* | *p* | *f ten.*
sfz | *f ten.* | *p* | *f ten.*
sfz | *f ten.* | *p* | *f ten.*

al ver se sin com pa ñi con su

EXEMPLE 5
*Oratorio a la Casta Susana**. Núm. 5 c. 231-242

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 231-242) features:

- Flute I (Fl I):** Rests in measures 231-232, then plays a melodic line starting in measure 233.
- Oboe I (Ob I):** Rests in measures 231-232, then plays a melodic line starting in measure 233.
- Bassoon (Fg ob):** Rests in measures 231-232, then plays a melodic line starting in measure 233.
- Trumpet I (T I):** Carries the vocal line with lyrics: "pá - vi - da se - - - a el más trá - gi - co ob - je - to".
- Violin I (VI I):** Accompaniment with dynamics *f* and *p*.
- Violin II (VI II):** Accompaniment with dynamics *f* and *p*.
- Cello/Double Bass (Ac Cb):** Accompaniment with dynamics *f* and *p*.

The second system (measures 241-242) features:

- Flute I (Fl I):** Rests.
- Oboe I (Ob I):** Rests.
- Bassoon (Fg ob):** Rests.
- Trumpet I (T I):** Carries the vocal line with lyrics: "mi - se - ro de mi de mi ri - gor".
- Violin I (VI I):** Accompaniment with dynamics *cresc.* and *f*.
- Violin II (VI II):** Accompaniment with dynamics *cresc.* and *f*.
- Cello/Double Bass (Ac Cb):** Accompaniment with dynamics *[cresc.]* and *f*.

Fl obl

Fg obl

Cor III

T I

VI I

VI II

Ac Cb

p

[*p*]

[*p*]

[*p*]

[*p*]

[*p*]

[*p*]

EXEMPLE 6
Oratorio a la Casta Susana^o. Núm. 14 c. 168-174

Ob I

Fg

Cor III

TII

AI

VII

VII

Ac Cb

ra y pro - pi - - - cia. Ras - ga el con - lu - so

te - ge la ver - ind. Ras - ga el con - lu - so

Ob I

Fg

Cor III

TII

AI

VII

VII

Ac Cb

ve - lo que eu - bre la i - no - cen - cia y

EXEMPLE 7
 Oratorio a la Casta Susana*. Núm. 17 c. 90-93

Oboe I
 Oboe II
 Cor III
 Trombone I
 Alto Saxophone
 Trombone II
 Bassoon
 Violin I
 Violin II
 Acoustic Bass

ïor sí, sí con la - lan - za el Se -
 mor sí, sí, vues - tro nom bre vues - tro a -
 rror sí, que me lle - na de te -
 que su a - cen - to ha sí - do un ra - yo ha sí - do un

Ob I

Ob II

Coro III

Ti I

ñor el Se - ñor

Al I

mor vus tro a mor

Ti II

ror de te - rror

Bl I

ra - yo que que

VI I

VI II

Ac Cb

EXEMPLE 8
*Oratorio a San Felipe Neri**. Núm. 20 c. 77-78

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes parts for Oboe I (Ob I), Oboe II (Ob II), Cor III, Alto I (Al), Tenor I (T I), Violin I (VI I), Violin II (VI II), and Acoustic Bass (Ac Cb). The vocal parts (Al and T I) have lyrics: "dad, tu ar - dien - te ca - ri - dad." and "dad, tu ar - dien - te ca - ri - dad." The instrumental parts include oboes, strings, and Cor III. The second system continues the instrumental parts, with Cor III, Alto I, Tenor I, Violin I, Violin II, and Acoustic Bass. Dynamic markings such as *cresc.*, *p*, and *A* are present throughout the score.

EXEMPLE 9
Oratorio a San Felipe Neri*. Núm. 22 c. 17-23

Fl I
Fl II
Cor III
VI I
VI II
Ac Cb

a punta d'arco p
a punta d'arco [p]

p
p
p
Dolce
Dolce
p